

# EL RITMO EN LOS DISCURSOS DE CICERON

La lucha de Cicerón con los neoáticos no se limita al fondo interno del estilo. Este tiene como manifestación externa la cláusula, y también en ella se distingue esencialmente Cicerón de los oradores de la escuela nueva <sup>1</sup>.

Quizás en muchas ocasiones sea este elemento externo lo único que los críticos superficiales aprecian en los autores. No hablaremos con todo de la estructuración sintáctica o estilística de la frase latina, sino del espíritu animador y expresivo, juguetón y obsequioso que la orea y suaviza como un perfume, como un matiz delicado. Hablaremos del ritmo. Del ritmo en cuya consecución lo sacrificaban todos los asiáticos (*Orat.* 69, 230): *Apud alios autem, et Asiaticos maxime, numero servientes, inculcata reperias inania quaedam verba, quasi complementa numerorum.* En esto se apartaban también *a forma veritatis et ab Atticorum regula* (*Orat.* 69, 231).

Opuestos igualmente a los asiáticos y a los áticos están Egesias y los sicilianos que *infringendis concidendisque numeris in quoddam genus abjectum incidant* (*Orat.* 69, 230).

Esta última tendencia siguen los Lisianos o neoáticos, que rechazan *a priori* el ritmo, no tanto porque no se halla en Catón o en los escritores romanos primitivos (*Orat.* 50, 169-70) cuanto porque se ven incapaces de conseguirlo (*Orat.* 70, 234-235). La causa por la que Lisias no usara la prosa rítmica la da Quintiliano <sup>2</sup>: *Nam neque illud in Lysia dicendi textum te-*

---

<sup>1</sup> Sobre la polémica de Cicerón con los neotéricos véase mi trabajo *Ciceron y el genuino aticismo*, en «Arbor», núm. 115-116 (1955).

<sup>2</sup> QUINTIL. 9, 4, 17.

*nue atque rasum laetioribus numeris corrumpendum erat: perdidisset enim gratiam, quae in eo maxima est, simplicis atque inadfectati coloris, perdidisset fidem quoque. Nam scribebat aliis, non ipse dicebat, ut oportuerit esse illa rudibus et incompositi similia: quod ipsum compositio est.*

A igual distancia, pues, de los asiáticos y de los lisianos, por la vía real de los áticos, Demóstenes y Esquines, procede Cicerón, con la variedad de sus períodos, sus cláusulas periódicas, sus miembros cortos y sus incisos afilados.

En el estudio del ritmo en Cicerón frente a los aticistas hay que considerar tres partes: el ritmo en las cláusulas internas, en las cláusulas finales (*Orat.* 44, 149), y las consecuencias legítimas que de las dos primeras partes proceden, la prosa rítmica o Isidoriana y el *cursus ritmicus*. En este trabajo no estudiaremos más que la primera.

#### LA CLAUSULA RITMICA

Para que el acervo de palabras produzca el estilo deseado en el orador es necesario que de su selección, de su estructura, de su disposición, emerja una ordenación tal (*Orat.* 41, 140) que llene de claridad a la idea y de placer al oído. Pero este fruto posteriormente conseguido, ¡cuántos esfuerzos de aprendizaje y de estudio no supone en el literato, desde la formación de las palabras, contando y midiendo cada una de sus sílabas<sup>3</sup>, hasta confiar al sonido y disposición material de los vocablos el espíritu con todas sus afecciones y sentimientos!

¿No es demasiada puerilidad eso de ir combinando las sílabas materialmente y disponiendo el mismo orden de las palabras? Oigamos a un autor que llegó a conseguir prodigios de la armonía de la lengua: «Una simple combinación de sonidos, cosa que a simple vista parece juego de chiquillos, tiene más importancia de lo que muchos piensan: no te cause por lo tanto extrañeza el ver cómo todo un Cicerón y todo un Fray

---

<sup>3</sup> *Orat.* 43, 147. FR. LUIS DE LEON, *De los nombres de Cristo*. Edición de «La Lectura», Madrid, 1921, vol. III, p. 10-11.

Luis de Granada se entretienen en hablar de esas bagatelas de dicción, de esos pequeños juegos de vocablo, y cómo en viniendo a pelo los ingieren en sus escritos. En nuestros tiempos (escribía a mediados del siglo XIX) ponemos la mira mucho más alto: con los grandes descubrimientos de la estética conocemos mejor que Cicerón y que Fr. Luis de Granada las fundamentales condiciones de una obra artística, vamos más al fondo de las cosas, sabemos al dedillo el porqué de todo, poseemos la llave encantada, la idea madre —o madrastra— de la ciencia: lo único que no sabemos, ni de mucho, es escribir como escribían Cicerón y Fr. Luis de Granada.

—¿Y qué quieres decir con esto?

—Quiero decir, que esas frioleras retóricas no impiden escribir bien; así como las profundas investigaciones de la estética tampoco impiden escribir mal; que una cosa es la teoría, y otra la práctica; y punto redondo» <sup>4</sup>.

¿Y qué es esa armonía a la que tanta importancia atribuyen esos grandes autores? Es el conjunto maravilloso de palabras, pies rítmicos y pausas que dejan una grata impresión en el oído. El sonido, por tanto, en la armonía no es más que uno de los elementos que la integran. Ella está formada por el sonido, el tono, y el movimiento. Tres factores constitutivos de esta especie de espíritu benéfico que, deleitando con sus encantos, hace penetrar los sentimientos más hondos. Un escrito desprovisto de armonía no llega nunca —según juicio de Quintiliano <sup>5</sup>— a salvar los vestibulos del alma puestos por el Creador en los oídos. Quintiliano le atribuye no solamente el deleite de los oídos y de la fantasía, sino también la conmoción del alma. Y la conmueve como la música, no precisamente porque exprese de por sí ideas, sino por la influencia que ejerce sobre la sensibilidad. No tiene el sentimiento medio más directo, más eficaz, más agradable que la música, que la armonía. Ni las formas, ni los colores, ni los perfumes llegan a impresionarnos tan profundamente, con tanto deleite, como el sonido.

Dos grados podemos distinguir en la armonía: 1) El efecto

<sup>4</sup> JOSE COLL Y VEHI, *Diálogos Literarios*, Barcelona, 1907, p. 230.

<sup>5</sup> QUINTIL. 9, 4, 10.

agradable que el simple sonido, prescindiendo de su significación, produce en nuestros oídos (armonía imitativa) y 2) este mismo sonido en relación de la idea que queremos expresar. La armonía procede, como hemos apuntado, de la conjugación del sonido, del tono y del movimiento. La agradable sucesión de sonidos constituye la *melodía*; la distribución del tono, *el ritmo del acento*; del movimiento procede *el ritmo del tiempo*.

1) *El sonido*.

El sonido procede de las palabras. Hay palabras que de por sí producen una grata impresión, las hay cuya combinación de sílabas engendra una sensación agradable. El literato tendrá esto presente para elegir aquéllas sobre las que el oído no puede suspirar más. Las de mejor efecto rítmico son aquéllas que mejor expresan en cada momento la idea del afecto que se quiere manifestar. Las palabras abundantes en letras líquidas suelen ser dulces y delicadas máxime si aparecen combinadas con vocablos débiles; las vibrantes y sibilantes son duras. Compárense estas palabras: *dulcissime, perterricrepa, val-lisonus, aberruncare, leniter, crebro, ferrugineos, lentissime*.

*Nonne vides, cum praecipiti certamine campum  
corripuere ruuntque efussi carcere currus,  
cum spes arrectae juvenum exultantiaque haurit  
corda pavor pulsans? (Georg. 3, 103-106).*

*Vere novo, gelidus canis cum montibus umor  
liquitur et zephyro putris se glaeba resolvit,  
depresso incipiat jam tum mihi taurus aratro  
ingemere et sulco attritus splendescere vomer  
(Geor. 1, 43-46).*

Mayor dificultad que en la selección de las palabras hay en la justa trabazón de ellas. Deben unirse unas a otras de tal forma que, sin que aparezca para nada el trabajo (*Orat. 44, 149*), se ponga cada palabra en su lugar propio. Lucilio recogió unas palabras de Escévola que también presenta Cicerón (*Orat. 44, 149*) en que se explica admirablemente el efecto de la buena ordenación de las palabras entre sí.

*Quam lepide lexis conpostae? Ut tesserulae omnes arte pavimento, atque emblemate vermiculato.*

Como un mosaico se compone de diversidad innumerable de piedrecitas y cada una de ellas debe ocupar su lugar propio para que resulte el admirable conjunto, así las palabras han de unirse entre sí y ocupar cada una su propio lugar para que resulte uniforme el mosaico de la armonía del estilo.

Ante todo debe evitarse en la unión de las palabras el hiato y la cacofonía: *hiulcas voces aut asperas* dice Cicerón (*Orat.* 44, 150). De poco sirve que la sentencia sea insigne o profunda, si las palabras agraces o su unión inarmónica ofenden al oído (*Orat.* 44, 150).

Los oídos latinos precisamente estaban tan bien educados, tan bien formados en este particular que difícilmente soportaban una inarmonía o un choque silábico<sup>6</sup>. Cicerón hace notar que es la lengua *latina* la que observa admirablemente el sonido de las palabras, porque quizá del griego no pueda decir siempre otro tanto: Isócrates y su discípulos Teopompo evitaban cuanto podían las vocales. Platón, el gran maestro de la prosa, en cambio, abusó de ellas, no solamente en sus diálogos sino también en el famoso discurso escrito en honor de los caídos por la independencia de su patria. Con todo, este discurso era tan celebrado y bien recibido por el pueblo, que se leía todos los años delante de la asamblea popular en la fiesta conmemorativa de la libertad nacional. Demóstenes en cambio, se esforzaba en conseguir la justa composición de consonantes y vocales (*Orat.* 44, 151).

La lengua latina, sobre todo en sus principios literarios, tiende a la preponderancia de las vocales, como manifiestan

---

<sup>6</sup> *Quarum (aurium) est iudicium superbissimum: quod quidem Latina lingua sic observat, nemo ut tam rusticus sit, quin vocales nolit conjungere* (*Orat.* 44, 150). Cfr. *De Orat.* 3, 50, 196, y 3, 51, 198, donde dice: *Verum ut in versu vulgus, si est peccatum, videt, sic, si quid in nostra oratione claudicat, sentit. Sed poetae non ignoscit, nobis concedit; taciti tamen omnes non esse illud, quod diximus, aptum perfectumque cernunt* (*De Orat.* 3, 51, 198).

las *orationes illae horridulae Catonis* y todos los poetas primitivos *qui ut versum facerent, saepe hiabant, ut Naevius:*

*Vos, qui accolitis Histrium fluvium atque Algidam  
Quam nunquam vobis Graii, atque Barbari;  
... et quidem nos.*

*Hoc motu radiantis Etesiae in vada ponti (Orat. 45, 152).*

Pero los latinos, oyendo luego una más dulce armonía conseguida con la justa proporción de consonantes y vocales no toleraban luego estas puerilidades (*Orat. 45, 153*).

En los párrafos 153-162 Cicerón baja a detalles preciosos de las modificaciones fonéticas que el pueblo hacía en las palabras para evitar cualquier unión de vocales o de consonantes, menos grata al oído:

Así decía: *vas' argenteis* por *vasis argenteis*; *bellum* por *duellum*; *bis* por *duis*; *ala*, por *axila*; *sodes* por *si audes*; *malle* por *magis velle*; *dein, exin*, por *deinde, exinde*. *Quid illud? non olet unde sit, quod dicitur, cum illis? cum autem nobis non dicitur sed nobiscum? quia si ita diceretur, obscoenius concurrerent litterae, aut etiam modo, nisi autem interposuissem, concurrissent. Ex eo est mecum, et tecum; non cum me et cum te, ut esset simile illis vobiscum; atque nobiscum (Orat. 46, 155)*. De aquí las formas *pro deum fidem*, por *deorum*; *filium* por *filiorum*; *patris mei meum factum pudet*, por *meorum factorum*; *sextertium nummum*, no *nummorum* (*Orat. 46, 155-156*). *Nosse* por *novisse*; *judicasse* por *judicavisse*; *nostras* por *noveras*; *sit* por *siet*; *scripsere*, por *scripserunt*; *eisdem* por *iisdem*; *nescire* por *non scire*; *meridies* por *medidies*; *postmeridianum* por *postmeridianum*. *Impetratum est a consuetudine, ut peccare suavitatis causa liceret (Orat. 47, 157)*.

Habla luego de las diversas modificaciones sufridas por los diversos integrantes de una palabra compuesta: *insipientem*, no *insapientem*; *aufer* y no *abfer*; *ignoti* por *innoti*; *e republica* y no *ex republica*, *a me* y no *ab me*, *iniquum* y no *inaequum*; *tricipitem*, no *tricapitem*; *concisum*, no *concaesum* (*Orat. 47, 158, 48, 159*).

Cicerón termina este asunto con una interrogación: *Quod*

*si indocta consuetudo tam est artifex suavitatis, quid ab ipsa tandem arte et doctrina postulari putamus?* (Orat. 48, 161). Con estas combinaciones los latinos evitaban igualmente la aglomeración de vocales y la de consonantes. Ennio se complacía en este recurso de la versificación:

*O Tite, tute, Tati tibi tanta tyranni tulisti?*

No hay que decir que a veces cuando se busca el efecto onomatopéico, la aliteración es un recurso dignísimo, como en *Brutus* 31, 119: *sed dicere didicit a dicendi magistris* y en Virgilio *Aen.* 8, 596:

*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum* y *Georg.* 3, 534:

*Ergo aegre rastris terram rimantur*, y de nuevo Cicerón:

*Feruntur securi. Laetaris tu in omnium gemitu et triumphas: testes avaritiae tuae gaudes esse sublato. Errabas, Verres, et vehementer errabas, cum te maculas furtorum et flagitiorum tuorum, sociorum innocentium sanguine eluere arbitrare* (*De Supp.* 46, 121).

Pero no hablamos de esto precisamente.

La buena selección de las palabras y su adecuada juntura produce la dicción suave y continuada, de forma que unas palabras se exijan a otras y vayan todas dejando en el oído la impresión gratísima del fluir de un río de oro. (*Coagmentatus et lenis concursus*).

*Collocabuntur igitur verba, aut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis, eaque sint quam suavissimis vocibus; aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum* (*De Orat.* 44, 149).

No es difícil a veces distinguir un fragmento Ciceroniano de otro que no lo sea, por la suave armonía que fluye de la acertada disposición de las palabras. Hay una norma práctica para conocer de primera intención el párrafo bien conducido, es ésta: que la lengua no tropiece, ni halle dificultad en su pronunciación, ni los oídos se quejen de brusquedad o de excesiva blandura. Perfecto es el siguiente período de Cicerón (*Mil.* 2, 3): *Quorum clamor si qui forte fuerit, admonere vos debet, ut*

*eum civem retineatis, qui semper genus illud hominum clamoresque maximos prae vestra salute neglexit.*

No hay que cejar en el empeño de suavizar el estilo, mientras los oídos se resistan de una dureza o de una ternura exagerada <sup>7</sup>.

*Sed quia rerum, verborumque iudicium, prudentiae est: vocum autem, et numerorum, aures sunt iudices, et, quod illa ad intelligentiam referuntur, haec ad voluptatem: in illis ratio invenit, in his sensus artem. Aut enim negligenda nobis fuit voluptas eorum, quibus probari volebamus, aut ars ejus conciliandae reperienda (Orat. 49, 162).*

Además de las letras hay que tener cuenta de las palabras. Deben disponerse de manera que se combinen las cortas con las largas en conjunción fácil y grata.

Las largas tiramiras de monosílabos o disílabos puede ser el escollo en que más fácilmente naufrague el estilista. *Sed prorsus, ita esse, ut scribis, mihi persuades: itaque ego is in illum sum, quem tu me esse vis (Att. 7, 8, 1). Nemo is, inquires, unquam fuit (Orat. 20, 100). Et ille: sic prorsus, inquit, existimo atque istum de superioribus paene solum lego. Immo, plane, inquam, Brute, legas censeo (Brut. 33, 125).*

En medio de toda esta exquisita disposición de las palabras no ha de reflejarse nunca el más mínimo asomo de violencia o de trabajo, como dice Cicerón que acontece en los antiguos, si por fortuna lograron en algún período esta deseada armonía: *ea non numero quaesito, sed verborum collocatione ceciderunt (Orat. 65, 219).*

Recurso era de los Asiáticos el rellenar los huecos obligados que en la melodía dejan las palabras no siempre torneadas. Lo recuerda Cicerón (*Orat. 69, 230*), y él no siempre lo evita, sobre todo en los discursos de su mocedad.

*Quot bella majores nostros et quanta suscepisse arbitrarni, quod cives romani injuria adfecti, quod navicularii retenti, quod mercatores spoliati dicerentur (Verr. 5, 58, 149).* El sentido aquí pide *spoliati essent*; pero la cláusula es más llena con *dicerentur*, con lo que consigue el dicoreo, cadencia preferida por Cicerón, como diremos.

<sup>7</sup> *Voluptati autem aurium morigerari debet oratio (Orat. 48, 159).*



Pero no creamos que estas palabras que ha de elegir y combinar el orador hayan de ser desusadas o poéticas, no; las ordinarias y comunes bien elegidas y dispuestas. *Verba, ut supra diximus, legenda sunt potissimum bene sonantia, sed ea non ut poetae, exquisita ad sonum, sed sumpta de medio* (*Orat.* 49, 163).

## 2) *Ritmo del tiempo.*

De la combinación de las palabras y las pausas, de los tiempos largos y breves de las sílabas resulta el ritmo del tiempo. El ritmo ha tenido siempre grande importancia en la prosa latina.

En las cláusulas o períodos latinos además de la atención debida a la construcción sintáctica, —a la que ahora no atendemos<sup>8</sup>, ha de considerarse el ritmo de la armonía procedente de esa disposición sintáctica.

Cicerón habla de la obtención de esta armonía y la atribuye al paralelismo, y a la antítesis que forman por sí mismas frases correspondientes de aproximada extensión. Tiene la ventaja esta disposición de los períodos de que, como los miembros se exigen mutuamente, no aparece para nada el trabajo (*Orat.* 49, 164-165).

Puede llegarse a conseguir esta armonía tan naturalmente que ni siquiera el escritor se dé cuenta de ella, ni siquiera el lector advierta otro influjo que el del placer causado por la fluidez del período: *Haec enim talia sunt, ut, quia referuntur ad ea, ad quae debent referri, intelligamus non quaesitum esse numerum, sed secutum* (*Orat.* 49, 165). Lo que también dijo el poeta judío-español Juda Leví en su diálogo «Guzary», hablando de los poetas: «El verdadero poeta lleva en sí las reglas de la armonía, y las obedece sin saber formularlas y así vemos a algunos que están adocotrínados en las reglas de versificación y son fieles observantes del metro; y de su ciencia oímos cosas extrañas y maravillosas. Pero vemos al mismo tiempo que el que por naturaleza está dispuesto para sentir y producir la

---

<sup>8</sup> Cfr. J. GUILLEN, *Estilística Latina*, N. 296-325.

belleza poética cumple esas mismas leyes sin saberlo, y todo el esfuerzo de los que proceden por artificio tienden sólo a asimilarse a él. Y eso que él no puede enseñar las reglas, y los otros pueden enseñárselas a él».

Este don del dominio de la frase en aras de la armonía es de ordinario efecto del buen gusto natural cultivado por el trabajo continuo del escritor. Así lo consiguió Cicerón, así los mismos griegos, así en nuestros tiempos el poeta más delicado en armonías Juan Ramón Jiménez y el prosista de ritmo más fluyente y armónico, Valle Inclán. Pues bien, de él se ha dicho con relación a nuestro asunto: «Valle Inclán como Flaubert y Anatole France, buscaba fríamente la belleza formal y rítmica, ajustando, en incansables probaturas, el orden de las palabras. Algunas frases pasan por la alquimia de diez combinaciones distintas, y en una de esas frases, bastante breve por cierto, la palabra «Saturno» ocupa, en cada probatura o ensayo, un lugar distinto, hasta que el autor consigue el giro más melodioso, que es también el más grato para la vista»<sup>9</sup>.

¿Quién fué el primero en idear la prosa armónica? Cicerón la atribuye a Gorgias (*Orat.* 49, 165), y a Isócrates y Trasimaco (*Orat.* 52, 175); pero nosotros sabemos que había sido Demetrio de Falereo, después de Hermógenes, quien reguló científicamente la teoría<sup>10</sup>.

Los antiguos latinos la sospecharon y la consiguieron a su modo: *Itaque illi veteres, sicut hodie etiam non nullos videmus, cum circuitum et quasi orbem verborum conficere non possent, nam id quidem nuper vel posse vel audere coepimus, terna aut bina aut non nulli singula etiam verba dicebant; qui in illa infantia naturale illud, quod aures hominum flagitabant, tenebant tamen, ut et illa essent paria, quae dicerent, et aequalibus interspirationibus uterentur* (*De Orat.* 3, 51, 198).

Esta disposición equilibrada o paralela de la cláusula se llama paralelismo.

<sup>9</sup> LUIS CALVO, en A B C, 12-VI, 49.

<sup>10</sup> En la literatura latina las cláusulas de Gorgias y Trasimaco de Calcedonia están recogidas por el autor de la *Rhetorica ad Herennium*. Ejemplos de Gorgias pueden verse en C. J. BALNUS, *Etudes sur le style de saint Augustin*, Paris, 1930, p. 159.

Esta estructura del período no es sólo un procedimiento estilístico aparente, sino que responde de ordinario a una disposición interna de las ideas, y se presta eficazmente a colocar los conceptos en lugares diversos según su importancia. La prosa así dispuesta era la aspiración general de todos los pueblos como observamos en los libros sagrados del pueblo de Israel. Atribuir, pues, enteramente a los rétores griegos el paralelismo latino, es desposeer injustamente a un pueblo de una de sus aspiraciones legítimas (*De Orat.* 3, 5, 198).

La influencia de los griegos se limita al cultivo hasta el refinamiento de una tendencia que estaba ya en el arte literario itálico <sup>11</sup>. Pero hay que reconocer con Morouzeau <sup>12</sup>, que hubo un tiempo de forcejeo entre la tradición latina y la tendencia griega, siendo Cicerón quien dió la fórmula de transacción grata a ambas partes: *datur enim venia concinnitati sententiarum, et arguti certique verborum ambitus conceduntur, de industriaque non ex insidiis, sed aperte ac palam elaboratur ut verba verbis quasi demensa et paria respondeant* <sup>13</sup>.

Las cláusulas o mejor los miembros o incisos relacionados entre sí dentro de una cláusula pueden corresponderse por explicación lógica deductiva, o por antítesis, por semejanza, o por comparación, por yuxtaposición como en las divisiones. Ahora no atendemos más que a la forma externa o rítmica del período.

De esta disposición de la idea procede una elocución rítmica, medio prosa, medio verso, que se ha designado con el nombre de «carmen» <sup>14</sup>.

Es el paralelismo hebreo nacido para las sentencias, para las máximas, para la expresión primitiva de los afectos del

---

<sup>11</sup> Cfr. BALNUS, op. cit., p. 177; y REITSENSTEINS, *Das Römischen in Cicero und Horaz, Neue Wege zur Antike*, II, 1925, p. 4 y ss. Para una vista de conjunto sobre el paralelismo, véase PAUL PERDRIZET, *Etudes sur le «Speculum humanae salvationis»*, París, 1908, p. 9-20.

<sup>12</sup> J. MAROUZEAU, *Structure rythmique de la phrase et du vers latins*. REL. XI, (1933), p. 325-343, y *Traité de Stylistique Latine*, París, 1946, p. 288.

<sup>13</sup> *Orat.* 12, 38. Cfr. *Orat.* 3, 54, 206.

<sup>14</sup> P. LEJAY, *Histoire de la littérature latine*, t. I, y NORDEN, *Antike Kunstprosa*, t. I, p. 157 y ss.

alma. Para los refranes, fórmulas de encantamiento, respuestas de sortilegos y sibilas <sup>15</sup>.

Según que conste de dos miembros o tres o cuatro o más formará la dicola, tricola, tetracola, etc.

*Ejemplos de dicolos*

El autor de la *Rhetorica ad Herennium* habla de esta disposición de los miembros que *ex duobus membris haec exornatio potest constare* y ofrece un ejemplo:

*Et inimico proderas  
et amicum laedebas* (4, 19, 26).

Y Cicerón en *Orator* (49, 166):

*Quod scis, nihil prodest:  
quod nescis, multum obest*

Y Macrob. *Sat.* (5, 20, 18):

*Hibernod pulverid, vernod lutod,  
grandia farra,  
Camile, metes.*

Y Varr. *Re Rust.* (1, 2, 27):

*Terrae pestem teneto,  
salus hic maneto.*

Y Festo, (123).

*Vetus novum vinum bibo,  
veteri novo morbo medeor*

Tal disposición de los miembros fácilmente degenera en verso como en estos ejemplos aducidos por Cicerón (*Orat.* 49, 166).

*Eām quām nihīl āccūsās dāmnās  
Bene quam meritam esse autumnas,*

---

<sup>15</sup> Sin embargo el paralelismo hebraico es más de ideas que de palabras, distintamente que el griego y el latín. Para esta distinción, Cfr. E. NORDEN, op. cit. Lipsiae, p. 817.

*dicis male mereri.  
Id quod scis, prodest nihil:  
id quod nescis, multum obest.*

*Ejemplos de tricolos*

*Sed* —continúa la Retórica a Herennio (4, 19, 26)—, *commodissima et absolutissima est, quae ex tribus constat, hoc pacto:*

*Et inimico proderas,  
et amicum laedebas,  
et tibi ipsi non consulebas*

*Item:*

*Nec rei publicae consuluisti,  
nec amicis profuisti,  
nec inimicis restitisti.*

*Perge quo coepisti,  
egredere aliquando ex urbe,  
patent portae, proficiscere (Catil. 1, 5, 10).*

*Quae libido ab oculis,  
quod facinus a manibus umquam tuis,  
quod flagitium a toto corpore afuit? (Catil. 1, 6, 13).*

Se había advertido la tendencia no sólo a equilibrar el número de sílabas, sino también a buscar la cadencia idéntica de las frases, la rima perfecta diríamos nosotros.

Es notable la importancia que tiene el *tricolo* tanto en la prosa griega, como en la latina aún vulgar. El número tres ha tenido en todos los pueblos y religiones grandísima fortuna. Basta citar dos casos: El canto de los hermanos Arvales se inicia con:

*Enos Lases juvate  
Enos Lases juvate  
Enos Lases juvate, añadiendo luego otro triple:  
Neve lue rue Marma sinas incurrere in pleoris.*

La Egloga 8, vv. 73-77:

*Terna tibi haec primum triplici diversa colore  
 licia circumdo, terque haec altaria circum  
 effigiem duco, numero deus impare gaudet.*

.....

*Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores.*

Con todo a Cicerón satisfacen más las cláusulas de cuatro miembros y aun de más. Formar una antología de cláusulas rítmicas de Cicerón sería fácil pero innecesario en este lugar <sup>16</sup>. Véase con todo algunas muestras:

*De te autem, Catilina,  
 cum quiescunt, probant,  
 cum patiuntur, decernunt,  
 cum tacent, clamant (Catil. 1, 8, 21).*

*Etenim quid tam est commune  
 quam spiritus vivis,  
 terra mortuis,  
 mare fluctuantibus,  
 litus ejectis? (Rosc. Amer. 26, 72).*

*Ita vivunt, dum possunt,  
 ut ducere animam de caelo non queant,  
 ita moriuntur,*

---

<sup>16</sup> «Ne croyez pas qu'il y ait tellement de différence entre la prose et les vers. La prose de Cicéron, il nous le dit lui-même, c'est presque des vers (*De Orat.* 3, 44, 173). Il n'a pas suffi aux grandes orateurs latins de construire de phrases ingénieuses et savantes, découpées en membres symétriques, agrémentées de parallélismes ou d'oppositions, développées en périodes, de chercher des combinaisons de groupes et de mots; ils n'ont pas pu se retenir, à l'imitation des Grecs, de tirer parti en prose comme en vers des combinaisons de syllabes longues ou brèves. La prose de Cicéron est une «prose métrique», dans laquelle toute phrase, et même tout membre de phrase, se termine sur certaines alternances définies de brèves et de longues, qu'on appelle des «clausules». (J. MAROUZEAU, *Introduction au Latin*, Paris, les Belles Lettres, 1943, p. 118).

*ut eorum ossa terra non tangat,  
 ita jactantur fluctibus,  
 ut numquam abluantur,  
 ita postremum ejiciuntur,  
 ut ne ad saxa quidem mortui conquiescant*  
 (Rosc. Amer. 26, 72).

Como se observa, Cicerón, más que la rima perfecta, disposición que resulta menos propia en la prosa, se fija en la anáfora, o en la simple similitud, o en la conversión. Oíganse algunas cláusulas en la primera Catilinaria:

*Polliceor hoc vobis, patres conscripti,  
 tantam in nobis consulibus fore diligentiam,  
 tantam in vobis auctoritatem,  
 tantam in equitibus romanis virtutem,  
 tantam in omnibus bonis consuetudinem,  
 ut Catilinae profectione,  
 omnia patefacta,  
 illustrata,  
 oppressa,  
 vindicata esse videatis* <sup>17</sup>.

*Ut saepe homines aegri morbo gravi,  
 cum aestu febrique jactantur,*

---

<sup>17</sup> *Catil.* 1, 13, 32.

A esta disposición llama el autor *Ad Herennium*, 4, 19, *Articulos. Articulus dicitur, cum singula verba intervallis caesa oratione, hoc modo:*

*Acrimonia,  
 voce,  
 vultu,  
 adversarios perterruisti.*

*Item: Inimicos invidia,  
 injuriis,  
 potentia,  
 perfidia sustulisti.*

*Inter hujus generis et illius superioris vehementiam hoc interest, quod illud tardius et rarius venit, hoc crebrius et celerius pervenit.*

*si aquam gelidam biberunt,  
 primo relevari videntur,  
 deinde multo gravius vehementiusque adflectantur* (Catil. 1,  
 [13, 31].

*Hic tu qua laetitia perfruere,  
 quibus gaudiis exultabis,  
 quanta in voluptate bacchabere,  
 cum in tanto numero tuorum  
 neque audies virum bonum  
 quemquam neque videbis!* (Catil. 1, 10, 26).

*Ad hanc te amentiam  
 natura peperit,  
 voluntas exercuit,  
 fortuna servavit* (Catil. 1, 10, 25).

*Vix feram sermones hominum,  
 si id feceris,  
 vix molem istius invidiae,  
 si in exilium jussa consulis ieris, sustinebo* (Catil. 1, 9, 23).

*Egredere cum importuna sceleratorum manu,  
 confer te ad Manlium,  
 concita perditos cives,  
 secerne te a bonis,  
 infer patriae bellum,  
 exsulta impio latrocinio,  
 ut a me non ejectus ad alienos,  
 sed invitatus ad tuos esse videaris* (Catil. 1, 9, 23).

*Quamquam quid loquor?  
 Te ut ulla res frangat,  
 tu ut umquam te corrigas,  
 tu ut ullam fugam meditare,  
 tu ut ullum exilium cogites?* (Catil. 1, 9, 22).

*Hos ego video consul  
 et de re publica sententiam rogo,  
 et quos ferro trucidari oportebat,  
 eos nondum voce vulnero!* (Catil. 1, 4, 9).



*O di immortales!*  
*Ubinam gentium sumus?*  
*In qua urbe vivimus?*  
*Quam rem publicam habemus?* (Catil. 1, 4, 9).

*Fuisti igitur apud Laecam illa nocte, Catilina,*  
*distribuisti partes Italiae,*  
*statuisti quo quemque proficisci placeret,*  
*delegisti quos Romae relinqueres,*  
*quos tecum educeres,*  
*descripsisti urbis partes ad incendium,*  
*confirmasti te ipsum jam esse exiturum,*  
*dixisti paulum tibi esse etiam morae, quod ego viverem* (Catil.  
 [1, 4, 9).

Es también curiosa la distribución en similitud de clausula del párrafo 19, cuyos finales de clausula son éstos:

. . . .dixisti,  
 . . . .rogasti,  
 . . . .venisti,  
 . . . .judicasti (Catil. 1, 8, 19).

Cicerón alude a otros ejemplos suyos que pueden verse en el *Orator* (Orat. 49, 165-50, 167).

Quintiliano toma el sistema de los períodos de Cicerón (9, 4, 122-130), pero dice que el tipo ideal es el *tricolo*, como éste:

*Vicit pudorem libido,*  
*timorem audacia,*  
*rationem amentia.*

La igualdad simétrica de los miembros no puede ser ideal propuesto por ningún buen escritor<sup>18</sup>, como en este ejemplo que, haciendo las elisiones correspondientes, tiene el mismo número de sílabas:

*Si quan(tum) in agro locisque desertis audacia posset, tan-*  
*(tum) in for(o) atque judiciis impudentia valeret.*

<sup>18</sup> QUINTIL. 9, 3, 79.

Pueden intercalarse dos incisos entre los miembros como en este ejemplo de Cicerón citado por Quintiliano (9, 4, 122).

*Domus tibi deerat?  
at habebas;  
pecunia superabat?  
at egebas (Orat. 67, 223).*

La simetría resalta con enunciados antitéticos u opuestos (Orat. 12, 38), como en el ejemplo que cita Quintiliano (9, 3, 81):

*Non nostri ingenii, vestri auxilii est.  
Dominetur in contionibus, jaceat in judiciis.*

Quintiliano da como un refinamiento la agrupación de dos o tres series de términos encadenados, como en esta frase de Antonio (QUINTIL. 9, 3, 94):

*Sed neque accusatorem eum metuo / quod sum innocens,  
neque competitorem vereor / quod sum Antonius,  
neque consulem spero / quod est Cicero.*

El sistema llega casi al abuso, dice Marouzeau<sup>19</sup> en un pasaje del Pro Murena (4, 9):

*Quod si licet desinere,  
si te auctore possum,  
si, nulla inertiae infamia,  
    nulla superbiae turpitude,  
    nulla inhumanitatis culpa - suscipitur,  
    ego libenter desino.  
Sin autem fuga laboris desidiam,  
    repudiatio supplicum superbiam,  
    amicorum neglectio improbitatem - coarguit,  
nimirum haec causa est ejus modi quam  
    nec industrius quisquam  
    nec misericors  
    nec officiosus*

---

<sup>19</sup> *Stylistique*, p. 291-292.

*deserere possit...*  
*ego vero, iudices, me existimarem*  
*nefarium si amico,*  
*crudelem si misero,*  
*superbum si consuli - defuissem.*

Estas normas con ser tan sutiles y tan difíciles de precisar, están subordinadas y dirigidas únicamente por el oído (QUINTIL. 9, 4, 118-120). De aquí procede el peligro de que éste se extralimite en sus exigencias y reclame miembros huecos y sin sentido lógico alguno. Cicerón tiene algún desliz de éstos. Véase como muestra el *Pro Marcello* (3, 8):

*domuisti gentes*  
*immanitate barbaras,*  
*multitudine innumerabiles,*  
*locis infinitas.*

En esta cláusula los sustantivos son material de relleno. Séneca<sup>20</sup> censura también la siguiente proposición:

*serviebat - forum cubiculo*  
*praetor meretrici,*  
*carcer convivio,*  
*dies nocti,*  
*novissima pars sine sensu dicta est, ut impleretur numerus.*

Otras cláusulas proceden por medios artificiosos o menos espontáneos como la *conduplicación*:

*Ea cum tempore commutatur*  
*commutatur officium et non semper est idem (De Off. 1, 10, 31).*

O el *retruécano*:

*Eas ego laudare soleo:*  
*imitari neque possim si velim,*  
*nec velim fortasse, si possim (Brut. 83, 287).*

---

<sup>20</sup> SENECA, *Controvers.* 2, 4, 12.

*Fit in dominatu servitus,  
in servitute dominatus (Dejot. 11, 30).*

O partículas correlativas.

*Quantum detraxit ex studio,  
tantum amisit ex gloria (Brut. 67, 236).*

O por una comparación:

*Quemadmodum turpe est scribere quod non debetur,  
sic improbum est non referre quod debeas (Rosc. Com. 1, 2).*

*Ut in urbe nequior inventus es quam Gabinius,  
sic in provincia paulo tamen quam ille demisior (In Pis. 17, 40).*

### 3) Ritmo del movimiento.

Réstanos estudiar el tercer elemento de la armonía de la frase latina: el ritmo del movimiento, o lo que es lo mismo, el ritmo de la cantidad. Es para nosotros la parte más difícil de precisar, y sobre todo de sentir. No sabemos propiamente cuál era la pronunciación cuantitativa de los latinos, no estamos además acostumbrados a sentir esa delicadeza que a ellos de tal manera deleitaba (*Orat.* 50, 168; 51, 173). Pero sin embargo distinguimos con precisión la buena fluidez de una prosa rítmica, de un conglomerado de palabras unidas al azar y sin concierto. Dice Cicerón (*Orat.* 50, 167) que el buen equilibrio de miembros de una frase produce por sí mismo la prosa rítmica. Es ésta (la *numerosa oratio* como él la llama) tan conatural al hombre, tan necesaria en la expresión de sus ideas *quod qui non sentiunt, quas aures habeant, aut quid in his hominis simile sit, nescio (Orat.* 50, 168).

Ella satisface las exigencias del oído más delicado y arranca los aplausos de las turbas más disciplicentes. En esto no podemos tomar ejemplo de los antiguos, porque no pudieron conseguirlo nunca (Cf. *Orat.* 50, 168). Pero si la hubieran conocido, la hubieran usado en sus discursos, como hacen hoy todos los oradores sensatos, de lo que tienen poco los neoáticos que se contentan con la arisca antigüedad (Cfr. *Orat.* 50, 169-51, 170).

Antes de entrar de lleno en la cuestión del ritmo o *numerus*

de la cláusula ciceroniana, cumple hacer algunas observaciones aclaratorias:

1.<sup>a</sup>—Cicerón define el ritmo: *quidquid est enim quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a versu, nam id quidem orationis est vitium, numerus vocatur, qui graece ῥυθμός dicitur* (Orat. 20, 67). Por tanto todo lo que sin ser verso deleita el oído es *numerus*.

Pero la falta de constancia de Cicerón en la terminología, de este punto, llena de confusión la materia ya que unas veces lo toma por la combinación de sílabas cortas y largas <sup>21</sup>; y otras por el sonido de las sílabas unidas entre sí (Orat. 96. 164).

2.<sup>a</sup>—La causa que impulsó a los viejos rétores a la búsqueda y ensayo del ritmo fué el desdén con que se oía a los oradores, al paso que los poetas eran admirados y aplaudidos por el pueblo (Orat. 52, 174). Determinaron Gorgias y los que le siguieron (Orat. 52, 175) arrebatarse a los poetas el secreto y advirtió que éste consistía en el ritmo. De la misma forma que en el verso se puso el ritmo para placer del oído *sic in oratione animadversum est, multo illud quidem serius* (el ritmo de la prosa) *sed eadem natura admonente, esse certos cursus conclusionesque verborum* (Orat. 53, 178).

En definitiva la causa verdadera del ritmo es la naturaleza que puso en nuestras facultades cierto sentimiento de la armonía por el que, aún los más rudos, se dan perfecta cuenta de ella, aunque no sepan en qué consiste. *Judicium ipsa natura in auribus nostris collocavit* (Orat. 51, 173).

#### 4) Naturaleza del ritmo.

Para determinar la naturaleza del ritmo Cicerón se propone cuatro puntos: 1.º) ¿Pero es que hay oración rítmica? 2.º) ¿El ritmo de la prosa se forma con los mismos elementos que el del verso? 3.º) ¿De qué pies se sirve principalmente el ritmo de la prosa? 4.º) ¿Resulta el *sermo numerosus*, de lo que hemos llamado ritmo del tono, del ritmo del tiempo y del ritmo de la cantidad? (Orat. 54, 180-182).

<sup>21</sup> Cfr. mi *Estilística Latina*, n. 334.

I. No pocos niegan el ritmo de la prosa, como los neoáticos, pero no es difícil conocerlo, puesto que entra por los sentidos, aunque sea indescifrable de momento su esencia, como la del verso (*Orat.* 55, 183).

Dos son los componentes de la oración: las palabras y el ritmo. Las palabras son el elemento material y el ritmo el formal. Las palabras son necesarias, el ritmo es un lujo, una elegancia, no es, pues, extraño que aparecieran antes aquéllas, y cuando el hombre dominó lo que es de necesidad, se dió a buscar lo que es adorno (*Cfr. Orat.* 55, 185-186). *Itaque serius aliquanto notatus, et cognitus, quasi quandam palaestram, et extrema lineamenta orationi attulit. Quod si et angusta quaedam atque concisa, et alia est collatata et diffusa oratio; necesse est id non litterarum accidere natura, sed intervallorum longorum et brevium varietate, quibus implicata atque permixta oratio, quoniam tum stabilis est, tum volubilis, necesse est ejusmodi naturam numeris contineri. Nam circuitus ille, quem saepe jam diximus, incitator numero ipso fertur et labitur, quoad perveniat ad finem, et insistat* (*Orat.* 56, 186-187).

II. ¿Son los mismos pies que los del verso?

Necesariamente, puesto que no hay otros (*Orat.* 56, 188). *In omni quidem corpore totoque, ut ita dixerim, tractu numerus insertus est: neque enim loqui possum nisi e syllabis brevibus ac longis, ex quibus pedes fiunt* <sup>22</sup>.

El ritmo puede ser de tres clases:

1) *Par*, en que el arsis y la tesis del pie tienen el mismo valor, como en el dáctilo, espondeo, anapesto, proceleusmático, cuya representación gráfica es:

arsis : tesis :: 2 : 2; o como 2 : 1 + 1.

2) El *ritmo doble* tiene doblado número de tiempos en el arsis que en la tesis: a : t :: 2 : 1. Así sucede en el yambo, en el troqueo, en tribraquio, jónico mayor, jónico menor, y moloso.

3) En el *ritmo peónico* (sexcuplex) el arsis está con relación

---

<sup>22</sup> QUINTIL. 9, 4, 61.

a la tesis como 3 a 2 (a : t :: 3 : 2). Así el crético, el baquío, antibaquío, y los peones <sup>23</sup>.

Todos los pies, por consiguiente, tienen cabida en la prosa. De su uso debido y oportuno fluye necesariamente la oración rítmica (*Orat.* 56, 188). *Sit igitur hoc cognitum, in solutis etiam verbis inesse numeros, eosdemque esse oratorios, qui sint poetici* (*Orat.* 56, 190).

III. Conocidos ya los pies que constituyen la prosa numérica ocurre preguntar, ¿de qué pies se sirve principalmente la prosa? En la buena combinación de ellos se manifiesta el artista literario. *Multum interest, utrum numerosa sit, id est, similis numerorum, an plane e numeris constet oratio. Alterum si fit, intolerabile vitium est; alterum nisi fit, dissipata, et inculta, et fluens est oratio* (*Orat.* 65, 220).

El estudio de este número se reduce a dos reglas generales. La *primera negativa*. Evitar el verso. *Isocrates versum in oratione vetat esse, numerum jubet* (*Orat.* 51, 172). *Perspicuum est igitur, numeris adstrictam orationem esse debere, carere versibus* (*Orat.* 56, 187).

No es tarea fácil evitar siempre el verso, sobre todo los senarios e hiponacteos, pero hay que esforzarse en conseguirlo a toda costa <sup>24</sup>. *Versus saepe in oratione per imprudentiam dicimus; quod vehementer est vitiosum* (*Orat.* 56, 189).

La *segunda positiva*: combinarlos de forma que satisfagan las exigencias del oído más delicado (*Orat.* 57, 195 y ss., y 65, 219). De por sí hay pies que inclinan fácilmente al verso, como el yambo y el dáctilo (*Orat.* 57, 194); otros que se prestan al lenguaje humilde, como el coreo y el yambo (*Orat.* 57, 192; 58, 179), otros rápidos, como el pirriquio, el tribaquio y el proce-

<sup>23</sup> Mi *Estilística Latina*, núm. 338, y QUINTIL. 9, 4, 46-49.

<sup>24</sup> Cfr. *Orat.* 50, 189. Claro que el prosista no está obligado a evitar las posibles malas inteligencias y las arbitrarias interpretaciones que, a fuerza de mutilaciones pueden sacar versos en los períodos más limpios. Lo que Cicerón nota del peripatético Jerónimo que sacó 30 versos de la prosa de Isócrates violentando sin escrúpulo alguno las sílabas y hasta las palabras (*Orat.* 56, 190), lo hicieron también con él algunos envidiosos de su fama y de su gloria literaria.

leusmático; otros pesados y tardíos como el espondeo y el moloso; otros de movimiento medio, como el dáctilo y el anapesto; otros que se prestan a todos los movimientos, y se acomodan a las grandes ideas, como el peón (*Orat.* 57, 192; 58, 197).

Ante todo hay que evitar la monotonía de los pies (*Orat.* 57, 195), y mezclarlos entre sí en amigable composición (*Orat.* 63, 212), pero en particular el predominio de un pie sobre los otros dependerá necesariamente de la idea o del sentimiento expresado en el período.

La armonía del lenguaje ha de expresar por sí misma el movimiento de lo que se describe y aún el estado del espíritu del escritor.

Indicaciones son éstas que al verdadero escritor le fluyen del genio, fuente común de los pensamientos y de las palabras, pero que nosotros hemos de considerar antes de pretender siquiera codificar los preceptos más ordinarios sobre la armonía íntima de las cláusulas latinas. Cada idea, cada sentimiento, cada emoción se refleja por medio de un matiz en el estilo, de un tono distinto en el movimiento. Cada frase, cada período requiere su movimiento determinado. Cual acelerado, cual retardado, cual interminante, cual violento. Una insospechada variedad de movimientos, vendrá a animar la prosa del pasaje. Parecerá discordante. Se tendrá por una confusión; pero el carácter del artista sabrá imprimir a cada composición, a cada obra, su ritmo del tiempo dominante, en torno del cual vayan desgranándose rápido y enérgico, dulce y templado, o tranquilo y apesadumbrado el ritmo de cada frase, de cada episodio, de cada escena. *Fluit omnino numerus a primo tum incitatus brevitae pedum, tum proceritate tardius. Cursum contentiones magis requirunt; expositiones rerum tarditatem* (*Orat.* 63, 212).

Otro movimiento esencial ha de reproducir el ritmo de la cláusula: el movimiento del espíritu. Hay entendimientos ágiles, hay entendimientos aletargados; hay entendimientos agudos y los hay también obtusos.

El ritmo ha de reflejar necesariamente la condición del entendimiento. Una mente ágil pasa con rapidez de una idea a otra, de una imagen a otra, de un sentimiento a otro. Lo



intuye todo, lo contempla todo, lo analiza todo, pero sutilmente, con garbo, con expedición, con gracia. La cláusula que de ahí proceda será ágil, suelta, movida.

El entendimiento tardo, va arrastrándose lentamente imbuido de pereza, le cuesta lo indecible el pasar de una idea a otra idea, de una imagen a otra imagen. Queriéndolo ver todo, se pierde en la contemplación del objeto. Recarga los detalles, se convierte en pesado barroco, no precisamente por la exuberancia de ideas o de sentimientos, sino por la dificultad que siente de moverse con gracia y con soltura.

El ritmo que de ahí resulte, será necesariamente pesado, trabado, espondáico, estatario. Y al hablar de la mente queremos también referirnos al sentimiento. Los sentimientos suelen ser todavía más ágiles que las ideas, como que sirven en ocasiones de diligentísimos despertadores del entendimiento. Pero en los afectos, ¡cuánta variedad también entre un hombre y otro hombre! No imaginemos que quien siente lentamente, que quien dice, o medita con pesadez, pueda tener agilidad en la expresión de sus ideas y sentimientos. Podrá fingir durante un breve espacio de tiempo y causará quizás sorpresa un rasgo de energía inesperada, pero no, pronto volverá la serenidad, y el ritmo seguirá su calmosa marcha, porque el entendimiento y la sensibilidad que lo guiaban se quedan plácidamente a la sombra del camino pesados de aquel exabrupto de agilidad.

La armonía seguirá necesariamente el ritmo de las ideas y de los sentimientos, como la estela a la nave, como la nube al viento (Cfr. *Orat.* 59, 200). Quien discurre con sosiego y calma, calma y sosiego manifestará en la estructura del lenguaje; quien guiado por una ardiente fantasía y un vivo entendimiento, pase con agilidad de un concepto a otro, de un sentimiento a otro, tendrá la frase cortada, la expresión ligera, el movimiento de sílabas vivo (Cfr. *Orat.* 59, 201).

Si el método riguroso del pensar se dirige por la disciplina severa de la lógica, el ritmo irá seguido y continuo, macizo y lleno; pero si, por el contrario, hay en el entendimiento confusión de caos, aglomeración informe de pensamientos, desorden en la fijación de lugares, desconcierto en la sucesión jerárquica de las ideas, el ritmo que de ahí proceda será tumultuario, tor-

mentoso, cortado a intermitencias por el vacío, lanzado titánicamente por el despeñadero de la dicción quebrada, del proceso interrumpido.

La emoción tranquila y sosegada, el sentimiento apacible y beatífico requieren ritmos lentos, tranquilos, dicciones y frases flúidas, diáfanas, sencillas, de movimientos moderados, como el fluir de un río bullicioso por la suave inclinación del cauce de una vega placentera.

La pasión vehemente, la emoción nerviosa exige por el contrario rapidez, energía, brusquedad, atropellamiento de ideas y de palabras, restallar de reticencias, cabrillear de giros que se asoman y súbitos desaparecen, seguros de haber dicho cuanto pretendían. Es el descenso precipitado del río que se lanza por unas cataratas laberínticas y caprichosas.

La dignidad, en cambio, la prestancia, la magnanimidad, el valor, las pasiones todas que levantan el ánimo, fluirán serenas y graves, con la serenidad imponente del río que mezcla sus aguas con las del mar. Las frases llenas, los períodos rotundos, el ritmo solemne, será el exponente adecuado a tales sentimientos.

Si esa diversidad de sentimientos va pasando sucesivamente por el alma del escritor, el ritmo del artista, si éste es sincero, los irá reproduciendo necesariamente en la cláusula. El ritmo del estilo es la manifestación más sincera del frío, del calor o del fuego de los afectos.

Todo esto supuesto, y conocido también el valor rítmico de cada cláusula, no deberíamos añadir ya una palabra a nuestras observaciones; pero será conveniente que advirtamos cómo Cicerón interpretaba estas normas de la naturaleza con relación al ritmo interno de la frase. Estamos seguros de que ahora no parecerán casuísticas ni excesivas las normas prácticas que podamos dar.

Extendiendo nuestra mirada a toda la frase ciceroniana, nos ocurre preguntar: ¿No hay también normas que regulen el principio y el medio de las proposiciones?

Los rétores y gramáticos latinos afirman que el ritmo no debe estar ausente de parte alguna de la cláusula.

1.—*Cicerón*. a) En el *De Oratore* (3, 49, 191-50, 192) exigen-

dole para el principio y el fin dice: *medii (pedes) possunt latere, modo ne circuitus ipse verborum sit aut brevior, quam aures expectent, aut longior, quam vires atque anima patiatur.*

b) En el *Orator* 59, 199, dice textualmente: *Solet autem quaeri, totone in ambitu verborum numeri tenendi sint, an in primis partibus, atque in extremis. Plerique enim censent cadere tantum numerose oportere, terminarique sententiam. Est autem, ut id maxime deceat, non id solum: ponendus est enim ille ambitus, non abjiciendus. Quare cum aures extremum semper exspectent, in eoque acquiescant, id vacare numero non oportet; sed ad hunc exitum tamen a principio ferri debet verborum illa comprehensio, et tota a capite ita fluere, ut ad extremum veniens ipsa consistat.*

No imaginemos, sin embargo, que todo el período ha de estar formado de pies, aunque diversos, para obtener el debido ritmo o la *oratio numerosa*, *nam id quidem esset poema. Sed omnis nec claudicans, nec quasi fluctuans, et aequaliter, constanterque ingrediens, numerosa habetur oratio. Atque id in dicendo numerosum putatur, non quod totum constat e numeris, sed quod ad numeros proxime accedit*<sup>25</sup>.

2.—*Quintiliano* (9, 4, 61). *Et in omni quidem corpore totoque (ut ita dixerim) tractu numerus est. Mediis quoque non ea modo cura sit, ut inter se cohaereant, sed ne pigra, nec longa sit; ne, quod nunc maxime vitium est, brevium contextu resultent ac sonum reddant paene puerilium crepitaculorum* (*Quintil.* 9, 4, 66).

3.—*Diomedes*<sup>26</sup>. Después de hablar del ritmo, del metro y de los pies, y de decir que los dos primeros han de estar ausentes de la prosa y de citar algunos ejemplos de Cicerón, en que se censura por contener metros o versos dice: *cumque in omni par-*

<sup>25</sup> *Orat.* 58, 198. Cfr. A. W. GROOT, *La prose métrique latine: état actuel de nos connaissances*, REL. III, 1925, p. 19-204; aunque de Groot se limita a las cláusulas finales y sostiene que la cláusula interna en Cicerón se funda en los *kommata* y en los *kola*, siendo una ficción de los gramáticos todo lo que se refiere a la métrica de las cláusulas. Su tesis en este punto es difícil de sostener, atendidas las afirmaciones categóricas del mismo Cicerón.

<sup>26</sup> KEIL, *Gramm. Lat.* I, p. 468.

*te orationis ea verba nectenda sunt quae structius audirent, tunc praecipue in clausulis dignitas ita servanda est, in quibus tam dicentis quam audientis sensus atque intentio terminatur; dummodo principia lenius, narratio simplicius, argumenta ornatius, epilogi effusius proferantur.*

4.—Julius Victor <sup>27</sup>: *Cum per totam orationem tum praecipue in conclusionibus servandus est ordo verborum moderate in exordio, in media parte leniter, ita ut magis ad numerum tendat quam ipsa numerosa sit.*

Como se advierte, todos estos autores hablan en sentido impreciso al referirse al ritmo de la cláusula media. Según Cicerón hay que combinar todos los pies en justa proporción: *Ego autem sentio, omnes in oratione esse quasi permixtos et confusos pedes (Orat. 57, 195). In varia ac perpetua oratione hi sunt inter se miscendi et temperandi (pedes)* <sup>28</sup>.

Cicerón recomienda para el principio el peón 1.º (*De Orat.* 3, 49, 191) y el crético (*De Orat.* 3, 49, 191). Sobre las primeras sílabas da los consejos siguientes: *Quare primum ad heroum nos dactylici et anapaesti et spondei pedem invitat; in quo impune progredi licet duo dumtaxat pedes aut paulo plus, ne plane in versum aut in similitudinem versus incidamus. «Altae sunt geminae, quibus», hi tres heroi pedes in principia continuandorum verborum satis decore cadunt. Probatur autem ab eodem (Aristotele) illo maxime paeon, qui est duplex. Nam aut a longa oritur, quam tres breves consecuntur, ut haec verba, «desinite, incipite, comprimite», aut a brevibus deinceps tribus, extrema producta atque longa, sicut illa sunt «domuerant, sonupedes». Atque illi philosopho ordiri placet a superiore paeane, posteriore finire (De Orat. 3, 47, 182-183).*

Julius Victor (*Halm.* 433, 13): *Longis syllabis incipiendum quam brevibus est, ut sit in exordio dactylus aut spondeus aut paeon primus, nonumquam tamen quotiens attenuandus est, ab jambo optime incipitur.*

<sup>27</sup> *Corpus de Halm*, 433, 10.

<sup>28</sup> *Orat.* 58, 197; Cfr. *De Orat.* 47, 182-183 y *QUINTIL.* 9, 4, 87; 9, 4, 72-73.

De todo lo cual podemos deducir con H. Bornecque <sup>29</sup>:

I. *Para el comienzo de la primera frase:*

1.—Hay que poner un cuidado especial en los comienzos de la frase, casi tanto como en la cláusula final <sup>30</sup>.

2.—Preferentemente hay que comenzar por una larga, en su defecto por dos breves, que son el equivalente métrico de la larga.

3.—Es necesario evitar al principio de la frase el ritmo del verso, de un verso muy usado, y muy llamativo, se entiende, porque la unión de dos o tres yambos o dáctilos fácilmente se desliza.

4.—Si es posible búsquese sobre todo el espondeo, que da gravedad en los comienzos, o el dáctilo, o el crético o el peón 1.º que son pies de transición, al paso que dan a la frase un ritmo de potencia y de serenidad.

II. *Para el centro de la frase.*

Estas leyes se refieren al interior de la cláusula, quitados los tres primeros pies del principio y los dos o tres del final, que están sometidos a otras leyes.

1.—Es preciso evitar la sucesión reiterada de un mismo pie.

2.—Han de aparecer mezclados todos los pies sin que lleguen a cuatro las repeticiones de ninguno de ellos.

3.—Los pies diferentes han de estar combinados de forma que no constituyan verso, ni por sí, ni por los sustitutos <sup>31</sup>.

4.—En general son pies excelentes para el medio el peón 1.º, el docmio con tal que este último no sea repetido dos o más veces.

5.—En particular los pies se acomodarán al carácter del asunto, idea y sentimiento; y al modo de ser del escritor.

6.—Estas normas no tienen aplicación en las frases cuya extensión no sobrepase de 32 medios pies.

<sup>29</sup> H. BORNECQUE, *Les lois métriques de la prose oratoire latine*, R. Ph. XXIV, 1900, 200-236.

<sup>30</sup> QUINTIL. 9, 4, 62.

<sup>31</sup> Cfr. *Mi Gramática Latina*, nn. 707-708.

3.—HELMANTICA.

7.—Conviene dividir las sílabas en pies de ritmo dactílico, anapéstico, trocaico y yámbico, jamás en pies báquicos, ni créticos, etc.

8.—Las sílabas se cuentan como en el verso, teniendo en cuenta las largas por posición; pero los tribraquios se reducen al ritmo trocaico o yámbico según que las tres breves se distribuyen en 2 + 1 ó en 1 + 2.

9.—No es necesario que en todo el centro de la frase puedan formarse los pies indicados, basta que ellos predominen. Se entenderá mejor con un ejemplo: Sea de la Catilinaria 4, 6, 11: Los diversos miembros del período separados en líneas diversas:

Vidēōr ēnīm mīhī vidēre hānc ūrbēm,  
lūcem ōrbīs tērrārum ātque ārcem ōmniūm gēntiūm,  
sūbito ūno incēndiō cōncidētēm.  
Cērno ānīmō sēpulta īn pātriā mīsērōs  
ātque īnsēpultōs ācērvōs cīviūm;  
vērsātūr mīhi ānte ōcūlōs ādspēctūs Cēthēguī, et  
fūrōr īn vēstrā caēdē bācchāntīs.

El primer miembro sería un senario puro si el último pie no fuera un espondeo <sup>32</sup>.

La segunda frase tiene abundancia de espondeo con la gravedad extraordinaria y la grandeza que quiere dar a la idea de la Patria, Roma.

En las restantes cláusulas el yambo, el coreo, el dáctilo y el anapecto se van combinando constantemente; en los pies finales de cláusulas abunda el espondeo y el crético para cerrar con gravedad y retener la mente sobre sus últimas palabras que son las más interesantes.

He aquí otro ejemplo elocuentísimo también de la *Philippica* 2, 45, 116:

Fūit īn illo īngēniūm, rātiō, mēmōriā, lītterāe, cūrā,  
cōgītātiō, dīlīgēntiā;  
rēs bēllō gēssērāt quāmvīs rēi pūblicāe cālāmītōsās āt  
tāmēn māgnās;

<sup>32</sup> Mi *Gramática Latina*, 708, IV, 4.

mūltōs ānnōs rēgnārē mēditātūs māgnō lābōrē, māgnīs  
 pēricūlīs, quōd cōgītārāt ēffēcērāt;  
 mūnērībūs, mōnūmētīs, cōngiārīīs, ēpūlīs, mūltitūdī-  
 nem īmpēritām dēlēnīērāt;  
 sūōs prāemīīs, ādvērsārīōs clēmēntiāe spēcīē dēvīnxērāt;  
 Quīd mūltā?  
 Attūlērāt jam libērāe cīvītātī pārtīm mētū  
 pārtīm pātiēntiā cōnsūētūdīnēm sērvīēndī.

En este período son los mismos pies los que van conduciendo el ritmo hasta la cadencia final del dicoreo, precedido de crético, cláusulas favorita de Cicerón.

Si observamos la prosa de otros autores, con relación a algunas de las leyes antes establecidas, observaremos, que en cuanto a las sílabas por las que comienza el período forman las siguientes proporciones:

<i>Autor</i>	<i>larga</i>	<i>grupo de breves</i>	<i>breve</i>
Catón	69%	19%	12%
Cicerón	60	24	12
» epistolario	75	13	12
Salustio	62'5	23	14'5
Plinio	69	16	15

Son Cicerón y Catón quienes responden mejor a las normas de los gramáticos.

Si de las sílabas pasamos a los pies notamos que los señalados como recomendables: espondeos, dáctilos, créticos, o peones 1.º están en las proporciones siguientes:

Catón	51%
Cicerón	72
» epistol.	76
Salustio	55
Plinio	57

Fijar el tanto por ciento de cada pie en el interior de la frase es poco menos que imposible por las normas ya indicadas anteriormente sobre la variedad de pies y su prevalencia con relación a la idea o al sentimiento expuesto. Además el centro

puede ir un poco más libre <sup>33</sup> y en ocasiones, como en el estilo sencillo, o en las narraciones o en las causas sencillas, no es preciso que vaya sometido a ritmo alguno (*Orat.* 36, 124; 23, 11). Basta que sea oración rítmica que se componga en su mayor parte de pies, no es preciso que esté formada, completamente de ellos (*Orat.* 58, 198). *Quo etiam* —añade Cicerón— *difficilius est oratione uti, quam versibus* (*Orat.* 58, 198). Y la razón es obvia, ya que el verso tiene sus leyes determinadas y plásticas que, de cumplirlas, producen necesariamente buenos versos; pero el ritmo de la prosa no tiene ley alguna más que deleitar al oído con sus combinaciones libres y no reducir el discurso a límites ni demasiado estrechos ni cortos, ni tampoco dejarlo vagar por horizontes exageradamente amplios, ni largos en demasía (*Orat.* 58, 198; QUINTIL. 9, 4, 60-61).

La extensión de cuatro hexámetros parece la más apropiada (*Orat.* 66, 222).

Ellos poseen como la medida natural de todas las palabras y ellos exigen o rechazan los elementos constitutivos de las cláusulas y aprueban o desaprueban las ya formadas. *Mutila sentit quaedam et quasi decurtata; quibus, tamquam debito fraudetur, offenditur: productiora alia, et quasi moderatius excurrentia, quae magis etiam aspernantur aures; quod in plerisque, tum in hoc genere nimium quod est, offendit vehementius quam id quo videtur parcum* (*Orat.* 53, 177-178).

De la costumbre de guiarse por las exigencias del oído procede luego la práctica y la educación rítmica. Todo está en educarse, en formarse bien rítmicamente, luego como dice Cicerón (*De Orat.* 3, 49, 191) no hay que preocuparse por los pies debidos en cada momento del discurso: ellos se ofrecerán al escritor aun sin solicitarlos. *Consuetudo modo sit illa scribendi atque dicendi, sententiae verbis finiantur eorumque verborum junctio nascatur a proceris numeris ac liberis, maxime heroo aut paeane priore aut cretico, sed varie distincteque considat* (*De Orat.* 3, 49, 191 y QUINTIL. 9, 4, 60).

---

<sup>33</sup> *Medii (pedes) possunt latere* (*De Orat.* 3, 49, 191).



IV.—Finalmente, se pregunta Cicerón ¿Resulta el *sermo numerosus* de la conjunción del orden de las palabras, de la simetría de los miembros y del ritmo?

En el verso toda la armonía procede del ritmo poético, porque toda ella está formada necesariamente de pies métricos, pero en la prosa no sucede lo mismo; aunque los pies lleguen a faltar, puede subsistir el ritmo, como efecto de la unión y de la simetría de las palabras. *Ita fit, ut non item in oratione, ut in versu, numerus exstet; idque, quod numerosum in oratione dicitur, non semper numero fiat, sed nonnumquam, aut concinnitate, aut constructione verborum* (Orat. 60, 202; Cfr. 59, 197; 65, 219).

En resumen: *si numerus orationis quaeritur qui sit, omnis est; sed alius alio melior atque aptior. Si locus, in omni parte verborum. Si unde ortus sit, ex aurium voluptate... Si ad quam rem adhibeatur, ad delectationem. Si quando, semper. Si quo loco, in tota continuatione verborum. Si quae res efficiat voluptatem, eadem quae in versibus, quorum modum notat ars, sed aures ipsae tacito cum sensu sine arte definiunt* (Orat. 60, 203).

#### USO PRUDENTE DE LA CLAUSULA RITMICA

Ocurre insistir: ¿pero es que hay que proceder siempre con la pompa hierática de los pies métricos? La respuesta la hemos dado ya al limitar su uso a aquellas cláusulas que no son inferiores a 32 medios pies. ¿Procede siempre Cicerón con la majestad del período? Ya demostramos que no, al hablar del estilo sencillo; pero recordemos ahora su doctrina a este respecto:

Ha de usarse la *oratio numerosa* o rítmica en las alabanzas o descripciones encomiásticas, en las narraciones solemnes o llenas de dignidad, en las amplificaciones (Orat. 61, 207-208; 62, 210).

En las causas forenses ni se ha de rechazar, ni ha de absorber el estilo. El uso continuo del ritmo en una causa además de la saciedad que causaría produciría la impresión de un discurso poco espontáneo y artificioso (Orat. 66, 222).

Conviene, en cambio, variar la dicción y proceder por lo

que los griegos llaman κόμματα y κῶλον que Cicerón (*Orat.* 67, 225) dijo en latín *incisa y membrum*. Esto sobre todo en las verdaderas causas, en la argumentación y en la refutación (*Orat.* 67, 225).

No hay estilo mejor para estas ocasiones que la dicción seca, tajante, en dos palabras, en una, apoyadas luego en la amplitud de algún período numeroso (*Orat.* 67, 226).

Pero toda esta materialidad casuística, repetimos, ha de ir siempre vivificada por el alma del auténtico escritor. La melodía del lenguaje, para que sea sincera, es decir, para que tenga algún valor, ha de ser voz de todo nuestro ser, ha de ser el eco del timbre del corazón. Y el corazón, como un vaso, al que se va echando o quitando líquido, tiene diversidad de tonos según la cantidad, hablemos así, de pasión o de afecto que contenga. Bien se ve que esa variedad de tonos es mayor en unas composiciones que en otras. En unas las transiciones de tono a tono son casi imperceptibles, en otras forman intervalos muy distintos, llenos de sorpresas inesperadas y violentas.

Comunicar ese movimiento, esa tonalidad especial al estilo es cosa que naturalmente y sin esfuerzo hace el escritor, desde el momento en que se pone a expresar sus ideas y sus sentimientos; si a veces no llega a plasmarse en el estilo, culpa es de la falta de naturalidad con que lo viste, influenciado, quizás por prejuicios preconcebidos falsamente, o por la oposición y resistencia tenaz que la elocuencia y el ritmo le presenta.

De aquí procede la importancia de clausular bien, del saber encauzarse y extenderse, detenerse o apresurarse, unir o separar miembros e incisos, preferir dicciones breves o largas, suaves o ásperas, pies rápidos, inquietos o reposados.

En una composición predominará la dulzura, la suavidad, la delicadeza; en otra la vehemencia, el ímpetu, la fogosidad, el arrebató.

Como sea el espíritu y la emoción quienes guíen al artista, la rapidez del pensamiento, sin esfuerzo y sin pensarlo siquiera, se irá plasmando en frases cortas; y según que los objetos que se describen o los hechos que se narren hayan de causar impresiones más o menos agradables, la melodía de la elocución se va modificando o cambiando.

JOSE GUILLEN.